



## Cahiers de littérature orale

70 | 2011

L'adresse indirecte ou la parole détournée

---

### Chanter la querelle : le *séga* de Ti Frère

(Île Maurice, début du XX<sup>e</sup> siècle)

Caroline Déodat

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clo/1334>

DOI : 10.4000/clo.1334

ISSN : 2266-1816

#### Éditeur

INALCO

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2011

Pagination : 119-138

ISBN : 978-2-85831-202-3

ISSN : 0396-891X

#### Référence électronique

Caroline Déodat, « Chanter la querelle : le *séga* de Ti Frère », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 70 | 2011, mis en ligne le 18 mars 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1334> ; DOI : 10.4000/clo.1334

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

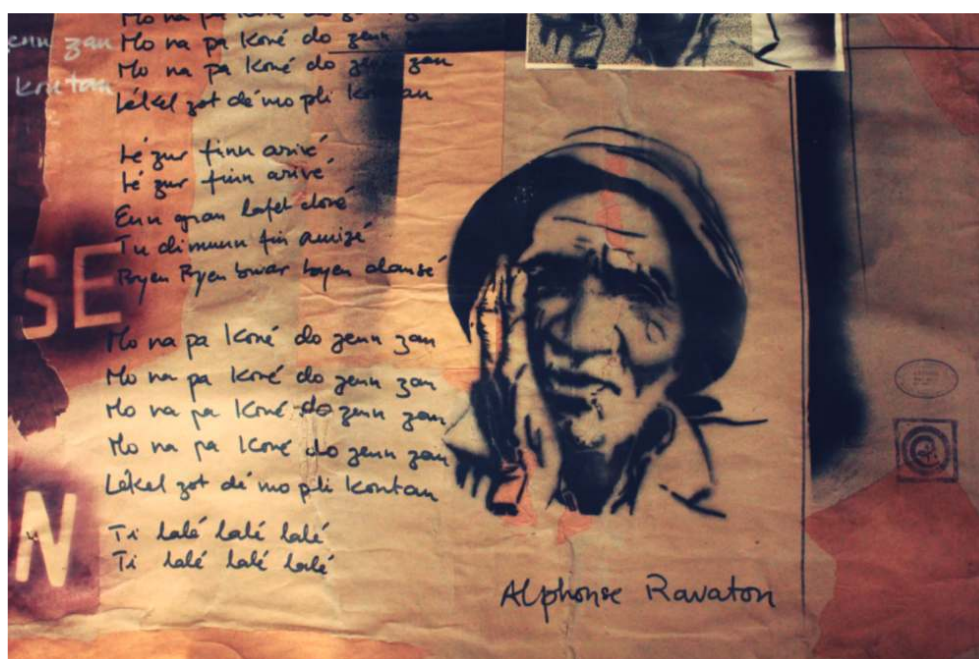


Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

# Chanter la querelle : le séga de Ti Frère

(Île Maurice, début du xx<sup>e</sup> siècle)

Caroline Déodat



© Firoz Ghanty, TI FRER IV (détail)  
(Collection privée Catherine Servan-Schreiber)

- 1 Forme poétique et musicale dansée aujourd'hui très vivante à l'île Maurice, le *séga* est né dans le contexte douloureux de la colonisation esclavagiste. Dans son histoire et sa création, il a suivi un processus de créolisation impliquant divers apports et influences<sup>1</sup>. Tradition héritée des esclaves<sup>2</sup> déportés sur la colonie entre les xvii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles, le *séga* a continué de s'exercer après l'abolition.

- 2 La colonisation esclavagiste qui a tant marqué l'histoire de l'île Maurice a laissé des empreintes persistantes dans l'organisation de la société en construisant des espaces de domination et de subalternité. La population mauricienne a ainsi été répartie en plusieurs groupes religieux et ethniques<sup>3</sup> parmi lesquels se distinguent les Créoles<sup>4</sup>. La communauté créole mauricienne a été assimilée aux descendants des esclaves africains malgaches, et a été stigmatisée comme tels<sup>5</sup>. Le *séga*, présenté comme l'héritage culturel des esclaves noirs, et par extension, des Créoles, a longtemps été considéré comme une pratique indigne et, de fait, exclu des espaces officiels. Il s'est constitué comme une pratique de transgression, outrepassant les tabous sociaux de la société mauricienne qui tient pour honteux tout ce qui rappelle l'esclavage. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, le *séga* s'exerce ainsi dans une certaine marginalité.
- 3 Le ségâtier Ti Frère<sup>6</sup> est reconnu lors de la première manifestation officielle de *séga* qui se tint le 24 octobre 1964<sup>7</sup> et qui prit la forme d'un concours entre des ségâtiers venus de toute l'île. Ti Frère devient une figure emblématique<sup>8</sup> du *séga* mauricien à partir de 1965 contribuant ainsi en partie à la dimension nationale de cette pratique. Auparavant, il est une figure locale et chante pour la collectivité rurale de Quartier militaire, dans des ambiances festives, à l'occasion de bals les samedis soirs ou de pique-niques au moment de la chasse. Ti Frère ne vit pas de sa musique, mais subsiste grâce à des travaux divers. Il est entre autres chauffeur de bus, un métier qui lui permet d'observer ses congénères dont il chante les histoires dans ses *ségas*. Le ségâtier Ti Frère s'inspire de séquences de vie réelle, d'événements vécus par des individus existants ou ayant existé<sup>9</sup> qu'il met en paroles et en musique.
- 4 Dans ses *ségas*, Ti Frère interprète un ou plusieurs personnages dans de véritables mises en scène de fiction. Il s'agit surtout de scènes de querelle sur des faits du quotidien, qui vont de la discorde amicale à la dispute conjugale, de la misère du chômage à celle de l'alcoolisme et de la violence. Les critiques et les commentaires hostiles qui se déploient au sein de la fiction couvrent des intentions sociales : rappeler de manière indirecte des règles de bonne conduite à l'ensemble de la communauté présente lors du *séga*. Dans les *ségas* de Ti Frère, l'opération rituelle, qui s'exerce à travers le chant, la musique et la danse, se situe sur le comportement d'un individu.

## Faire un *séga*

- 5 Le terme *séga* est « plurisémantique » (Desrosiers, 2004, 257). Il désigne à la fois un genre, par exemple le « *séga typique* », le « *séga engagé* » ou plus récemment le « *séga Bollywood* » (Servan-Schreiber, 2010). Il peut se référer également à la danse seule, ou à la musique seule, en même temps qu'à l'événement lui-même qui se constitue à la fois du chant, de la musique et de la danse. La description du *séga* qui va suivre est le résultat d'un travail ethnographique en cours. Il s'agit d'une proposition sur ce que pouvaient constituer les performances<sup>10</sup> de *ségas* de Ti Frère au début du xx<sup>e</sup> siècle.
- 6 La manifestation du *séga* réunit le ségâtier, les musiciens<sup>11</sup> et les membres de l'assemblée qui prennent également part à la performance. L'assemblée s'adapte et s'installe en fonction des lieux, laissant suffisamment de place pour permettre l'exécution de la danse. Le groupe ne se compose pas de danseurs attitrés, car la danse est pratiquée par les membres de l'assemblée présente.

- 7 Au début, les musiciens se préparent, précisément ceux qui jouent de la ravane. Ils doivent en effet chauffer la peau du tambour au-dessus du feu pour que celle-ci soit bien tendue et produise le son attendu. Cette manipulation effectuée, le *séga* peut commencer, il va durer tant que résonne le tambour, car il vient un moment où la membrane de la ravane se distend et perd sa sonorité. Alors, les musiciens, le *ségatier* et les danseurs ne peuvent que cesser toutes activités, et attendre que les ravaniers chauffent de nouveau la peau du tambour pour reprendre un autre *séga*.
- 8 Le *ségatier* chante de sa voix rauque les paroles, les répète à l'envi et ponctue souvent son chant d'onomatopées qui vont contribuer, au même titre que les battements des instruments, au rythme intense de la danse. Les membres de l'assemblée qui se trouvent en face de lui prennent part au mouvement d'intensification initié par le *ségatier*. Ceux-ci participent aux pulsations du *séga* en frappant des mains de manière discontinue. Ils peuvent en outre chanter, notamment en reprenant les paroles, mais le plus souvent ils se chargent de vocaliser par des onomatopées comme « olalelalo ». Ils agissent en fait comme une caisse de résonance en amplifiant de manière sonore les chants du *ségatier*.
- 9 Les participants viennent à un *séga* avec leurs habits de tous les jours. Il n'y a pas de costumes particuliers à revêtir. Pourtant le *séga* instaure une temporalité et des valeurs sensiblement différentes de celles du quotidien, il est une fête, au sens anthropologique du terme.
- 10 La forme des *ségas* de Ti Frère ne suit pas des règles fixes et unitaires pouvant correspondre à une structure musicale précise ou à une versification donnée. Toutefois il existe des parcours obligés que chacun, dans l'assemblée, saura reconnaître comme « un bon *séga* ». Parmi les compositions de Ti Frère, la musicologue Claudie Ricaud (1993) dégage deux formes distinctes de *séga* : un premier type qu'elle nomme le « *séga é-la-é* » ou « *séga-laé* »<sup>12</sup> – intitulé qui rappelle les onomatopées chantées en fin de *séga* pour stimuler la danse, et un second, le « *séga final* », qui tirerait quant à lui son nom du quadrille européen<sup>13</sup>. L'organisation du « *séga-laé* » suit une progression qui va crescendo et dont le but est la réunion du chant, de la musique et de la danse. L'interrelation entre les paroles, la musique et la danse, qui se produisent ensemble et s'affectent les unes les autres, aboutit à une explosion finale où chacun participe à la montée en puissance, les danseurs étant excités et encouragés par les répétitions verbales et vocales. Nous pouvons observer ces principes de composition du « *séga-laé* » à travers le *séga* « *Roseda* ».

#### ***Roseda***

*Gra maten mo levé*

*Mo bure mo al travay*

*Sito dizer li soné*

*Kuma mo usi return dan lakur*

*Kuma mo return dan lakur*

*Mo truv mo piti bor difé*

*Ape badiné bor difé*

*Avek ponyé lasann dan lamen*

*Parol mo dir piti la*

*Akot to mama finn alé*

*Mama finn al labutik*

*Labutik sinwa kor de gard*

*Mo pik simen labutik*

*Mo tann diskité ar sinwa*

*Diskite ar sinwa*  
*Avek so ver larak dan lamen*  
*Mo kryé li Roseda da Roseda*  
*Zoli ti fam kuma twa*  
*Zoli fam kuma twa*  
*To zenes fini dan labutik*  
*Kuma lakoler pran mwa*  
*Enn lakoler pran mwa*  
*Kuma lakoler pran mwa*  
*Mo ris li mo amenn dan lakur*

### **Roseda**

Je me réveille de bon matin  
 Je pars à la hâte pour aller au travail  
 Aussitôt que dix heures sonnent  
 Je quitte l'usine et rentre chez moi  
 Je rentre chez moi  
 Je trouve mon enfant près du feu  
 Il joue près du feu  
 Une poignée de cendres dans la main  
 Je demande à mon enfant  
 Où est allée ta maman  
 Maman est allée à la boutique  
 La boutique du chinois à Corps de garde  
 Je suis le chemin vers la boutique  
 J'entends qu'elle parle avec le boutiquier chinois  
 Qu'elle parle avec le boutiquier chinois  
 Avec son verre d'arack dans la main  
 Je crie Roseda, Roseda  
 Une jolie femme comme toi  
 Une jolie femme comme toi  
 Tu passes ta vie dans la boutique  
 La colère me prend  
 La colère m'envahit  
 La colère me prend  
 Je la saisis et l'emmène à la maison

- 11 La forme strophique du *séga* « Roseda » – reproduite ici dans la transcription – est particulièrement mise en évidence dans l'élaboration de la musique et du chant. En fait, l'énoncé de la strophe correspond à une intervention autonome du ségater, qui se fait sans la musique. L'intervention achevée, le rythme de la ravane surgit puis cesse. Le ségater chante d'une voix rauque et gutturale la deuxième strophe en silence. Cette organisation par intermèdes, qui fait alterner chant et musique et qui correspond à la deuxième partie du « *séga-laé* », se poursuit ainsi jusqu'à la sixième strophe. La troisième partie débute quand le chant et la musique interviennent ensemble. Aussitôt, les membres de l'assemblée vocalisent, le rythme du triangle se mêle à celui de la maravane et de la ravane, alors que le ségater entame la reprise des premières paroles du *séga*. Il y a ainsi dans les *ségas* de Ti Frère une réciprocité entre la poésie chantée, la musique et la danse.

- 12 Dans « Roseda », les paroles font intervenir des jeux de langage qui favorisent des effets phoniques et soutiennent le rythme des corps et des airs chantés, conjointement aux percussions et à la mélodie. Ces procédés poétiques apportent une sorte de scansion par effets de renforcement des battements et des pulsations de la cadence du *séga*, par des jeux d'homophonie et de rimes. Dans les deuxième, quatrième, cinquième et sixième strophes de « Roseda », l'on peut observer des rimes embrassées qui sont le fait de répétitions d'une même phrase dans l'unité de la strophe. De même, l'on peut noter les anaphores « mo » et « zoli », respectivement dans les quatrième et cinquième strophes. Et enfin des allitérations en [k], [p], [m], [z] et [s]<sup>14</sup> tout au long du *séga*. Le matériau verbal étant court et bref, les répétitions servent encore à faire durer la performance. Le chanteur répète les paroles du *séga* à plusieurs reprises, ce qui va encourager le chœur à répondre et les danseurs à poursuivre leurs pas. Le verbal est également intimement lié à la gestuelle.
- 13 Le *séga* implique une danse en couple. Celle-ci s'exécute dans des élans d'attractions et de repoussements, comme un jeu de séduction où l'homme et la femme dansent en se provoquant l'un l'autre. Le couple se tient d'abord face à face et se déplace en tournant par petits pas latéraux accompagnés de déhanchements. Dans ces moments, le haut du corps reste relativement immobile alors que les jambes sont constamment pliées et que les hanches s'agitent sans cesse<sup>15</sup>. Les déhanchements exécutés par la femme sont les plus spectaculaires par leur rapidité et les plus marqués dans leurs ondulations. La danse se poursuit par des déplacements de l'homme qui tourne autour de la femme, ou l'inverse, chacun s'éloignant et se rapprochant de l'autre en se frôlant. La femme danse en agitant sa jupe, l'homme la suit en écartant parfois les bras. La danse se complexifie quand un autre homme passe entre le premier danseur et sa partenaire pour s'en emparer : on dit ainsi qu'il « coupe ». La femme change alors de partenaire et commence une autre danse, jusqu'au moment où le couple sera de nouveau coupé par un autre danseur. La danse se pratique dans la décontraction et l'effervescence, les corps des danseurs sont légèrement dénudés. Les hommes peuvent se mouvoir torse nu tandis que les femmes ont les jambes et les bras nus le plus souvent.
- 14 Le mouvement des corps est encouragé par le rythme ternaire des tambours. Sollicité par les danseurs, le corps<sup>16</sup> constitue également un support musical et rythmique, les participants battent des mains, mais frappent aussi leur corps dans son ensemble. À la fois instrument de percussion et de présence, le corps est aussi un référent de la parole poétique. Il est évoqué explicitement dans des appels du ségater aux mouvements des reins et des hanches. La communication qui lie celui-ci aux membres de l'assemblée, et en particulier aux danseurs, fait allusion au corps. Il répète des onomatopées (*olalelolo*) qui tonifient les danseurs, mais aussi des phrases courtes et percutantes comme : *mo vini* (je viens), *doucement dans les reins*, *donne to le rein* (donne tes reins). Ces références à certaines parties du corps, et en particulier l'appel à « donner » ses hanches et ses reins constituent très probablement des allusions sexuelles. Maurice Coyaude qui a étudié « La transgression des bienséances dans la littérature orale », nous dit que les tabous sexuels peuvent être « bafou[és] clairement, ou par allusion. Le second procédé [n'étant] pas le moins puissant » (Coyaude, 1980 : 386). Dans les paroles et la danse de *séga*, la transgression du tabou sexuel s'effectue de manière implicite dans une communication qui lie le ségater aux danseurs. Dans les *ségas* de Ti Frère, la poésie est véritablement incarnée (*embodied*) dans la danse autant qu'elle est figurée par le corps.

- 15 Les paroles de tels *ségas* tiennent dans un équilibre entre signifiant et signifié, entre son et sens, ce qui redouble l'impact du message et l'interaction du ségater avec les participants. Ces derniers prennent part à l'événement à travers le chant et la danse dans une communication rythmée et chantée qui les lie au ségater Ti Frère.

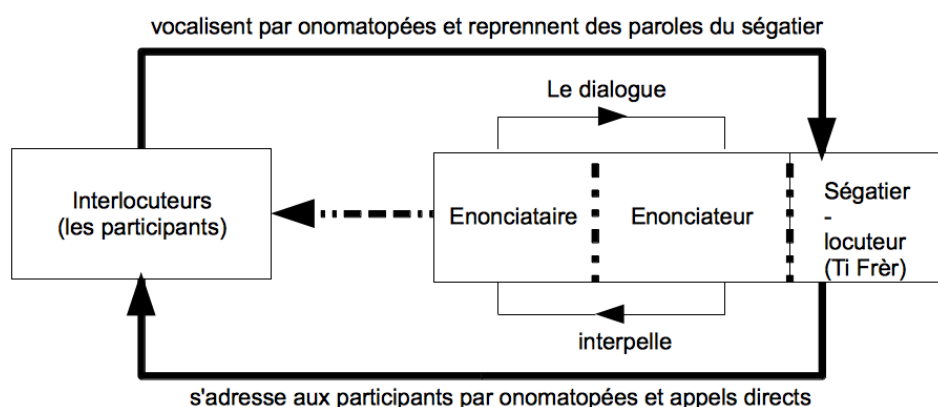
## Une communication indirecte

### Une stratégie de l'énonciation

- 16 La situation d'énonciation des *ségas* de Ti Frère implique un jeu relationnel pluriel dans lequel plusieurs voix se font entendre. Le ségater-locuteur d'une part, en tant que sujet parlant, existe de manière effective, tout comme les membres de l'assemblée, qui répondent en vocalisant ou en chantant certaines des paroles de ce dernier. Dans ses *ségas*, Ti Frère chante rarement en son nom propre, sauf dans les moments où il interpelle les participants pour qu'ils chantent ou dansent (« krieé »...). Il incarne le plus souvent des personnages, derrière lesquels lui-même s'efface, en leur prêtant sa voix. À l'intérieur de l'acte énonciatif du locuteur principal, il existe ainsi une seconde parole qui correspond à celle d'un personnage de fiction. Le locuteur subsume donc différentes positions dont l'indice de son dédoublement est le changement de référent du pronom *je*.
- 17 La situation discursive de tels *ségas* est complexe, car le ségater-locuteur actualise parfois plusieurs personnages, que nous appellerons énonciateurs<sup>17</sup>. Dans le cadre de la fiction, l'énonciateur s'adresse à un autre personnage, également incarné par le ségater-locuteur, et que nous appellerons l'énonciataire. Celui-ci est parfois amené à répondre dans de véritables situations de dialogue. Cette situation discursive originale, dans laquelle énonciateur et énonciataire interagissent, est rendue possible par le ségater-locuteur qui met en voix et en scène ce dialogue. Il fait alors exister deux personnages dans un même séga. Cette configuration se retrouve par exemple dans les *ségas* « Fidelia » ou encore « Roseda »<sup>18</sup>. Cette stratégie énonciative opère un véritable renversement des identités puisqu'il revient au ségater-locuteur d'endosser plusieurs masques.
- 18 Les membres de l'assemblée tiennent une place importante dans la communication des *ségas* de Ti Frère. Le ségater s'adresse de manière directe aux participants, par des impératifs (« cozé ») pour les encourager à chanter, ou par des onomatopées pour stimuler la danse. Le public, qui se constitue en chœur, se met à lui répondre en reprenant les paroles et en vocalisant des syllabes non lexicalisées. Cette forme dialogale particulière, dans laquelle se distribue la parole sous forme de réponses, qui unit le ségater-locuteur et les membres de l'assemblée, s'apparente à ce que l'ethnomusicologie nomme une forme responsoriale.
- 19 Ainsi, dans les *ségas* de Ti Frère plusieurs situations de communication apparaissent et se démultiplient en strates énonciatives emboîtées les unes dans les autres. Le système de communication dans lequel échangent les personnages (l'énonciateur à l'énonciataire) prend place à l'intérieur d'un autre procédé de communication, qui unit le ségater aux participants. Deux cadres de compréhension s'enchevêtrent : la fiction et la réalité. Dans notre schéma, nous avons donc pris le soin de différencier le système de communication réel, référentiel (en pointillés) du système de communication « fictif » (en noir).



Schéma 1 : Le système de communication du séga



## La mise en scène d'une fiction

- 20 Dans la situation de communication des *ségas* de Ti Frère, l'instance énonciative principale se cache derrière plusieurs personnages, impliquant divers effets de dramatisation, ce que nous pouvons observer dans « Fidelia ».

### **Fidelia**

*Fidelia do mo fam*

*Depi ki nu finn marye*

*Depi ki nu finn marye*

*Zame ki twa pran lespri*

*Mo desann mo al anvil mo aste zoli rob pu twa*

*Zoli rob pu twa avek zano loray lor la*

*Fidelia Fidelia*

*Parol mo koz avek twa*

*Parol mo koz ansam twa*

*Tusula finn fann partu*

*Donn mwa le tan ti mama*

*Les mo tir mo sang dan lerin*

*Tir mo sang dan lerin*

*Apré pangar twa truv mwa mesan*

**Li kry Victorin**, do mo mari

*Napa tap mwa dan nwar-nwar*

*Pa tap mwa dan nwar-nwar*

*Zanfan de zimo ki dan mo vant*

*Zanfan de zimo ki dan mo vant*

*Piti lezitim dan lebra*

*Pa tap mwa dan nwar-nwar*

*Zanfan de zimo ki dan mo vant*

### **Fidelia**

*Fidelia toi ma femme*



Depuis que nous sommes mariés  
 Depuis que nous sommes mariés  
 Tu n'en as jamais eu conscience  
 Je vais en ville, je t'achète une jolie robe  
 Une jolie robe pour toi et des boucles d'oreille en or  
 Fidelia Fidelia  
 Ce que je t'ai dit  
 Ce que je t'ai dit (à toi seulement)  
 Tout a été répété  
 Donne moi un instant p'tite maman  
 Laisse-moi retirer ma ceinture  
 Retirer ma ceinture  
 Après attention tu me trouves méchant  
**Elle crie Victorin** toi mon mari  
 Ne me bats pas dans le noir  
 Ne me bats pas dans le noir  
 Je porte des jumeaux dans mon ventre  
 Des jumeaux dans mon ventre  
 Et ton enfant légitime dans mes bras  
 Ne me bats dans le noir  
 Je porte des jumeaux dans mon ventre

- 21 Dans « Fidelia » le cadre du dialogue est tout de suite compréhensible par l'assemblée. Dès la première strophe, le contexte d'une querelle conjugale est explicité : « Depuis que nous sommes mariés tu n'en as jamais eu conscience » (*Depi ki nu finn marye zame ki twa pran lespri*). Deux protagonistes sont identifiés, une femme nommée Fidelia et son mari Victorin. La situation de dialogue entre ces deux personnages est immédiatement amorcée par une interpellation : « Fidelia toi ma femme » (*Fidelia do mo fam*). Cela pour insister sur le fait que c'est le mari qui parle. Les interpellations directes à Fidelia se poursuivent soit par des vocatifs « Fidelia, Fidelia » soit par des appels dirigés à son attention ainsi que l'attestent les six occurrences du pronom « twa ». Au début, le mari est le seul mis en scène, il monopolise la parole. L'utilisation d'indices énonciatifs de la première personne qui se réfèrent à l'énonciateur en atteste : « Je descends en ville » (*Mo desann mo al anvil*) ou encore : « Donne-moi un instant p'tite maman » (*Donn mwa le tan ti mama*). L'intervention du second personnage, dans la prise en charge effective de la parole, se produit aux deux tiers du séga. Par la suite, le personnage Fidelia possède l'entière responsabilité de la parole, elle s'adresse alors à son mari et le supplie de ne pas la châtier. Ce changement de la parole est explicité par le ségater-locuteur dans une sorte de narration au discours rapporté : « Elle crie Victorin ». Une telle précision n'est pourtant pas systématique, et il arrive que le ségater ne chante pas ces paroles. En effet, selon les transcriptions, cet énoncé n'apparaît pas toujours. Un fait lié à l'oralité qui démontre combien l'interprétation du ségater est importante, sa gestuelle et sa voix doivent être suffisamment efficaces pour que les membres de l'assemblée comprennent le changement de la prise de parole entre les différents personnages. Le ségater est ainsi indissociable d'une dimension fictionnelle, des attributs et des effets que cette fiction implique : le masque et le travestissement des identités.
- 22 Dans les ségas de Ti Frère, la dramatisation agit tout particulièrement venant ainsi renforcer l'interactivité avec l'assemblée. Les effets de dramatisation privilégient

notamment la confusion d'espaces et de temps entre le réel et la fiction. Les histoires racontées dans les ségas de Ti Frère sont inspirées de situations réelles qui ont existé à un moment passé, mais qui sont jouées et chantées « comme si » elles étaient vécues dans le présent. Dans « Fidelia », le temps grammatical utilisé ne prend pas en compte le moment pendant lequel s'est produit l'événement. L'utilisation du présent et du futur proche : « Laisse-moi retirer ma ceinture / Après attention tu me trouves méchant » (*Les mo tir mo sang dan lerin / Apre pangar twa truv mwa mesan*) instaure un parallèle entre la fiction et le réel. L'ancrage dans l'instant est par ailleurs renforcé par l'emploi de l'impératif, « Ne me tape » (*Pa tape mwa*), qui vient renforcer l'actualisation dans le présent d'une situation passée. La confusion opère également au niveau des espaces, car le lieu qui accueille les participants de la performance correspond au lieu où se situe l'action de la fiction. Dans les deux cas, il s'agit d'un lieu privé, en l'occurrence la cour ou bien la case. L'ancrage spatial réel se confond donc avec celui de l'histoire, ce qui renforce l'effet d'actualisation. En fait, le contexte spatio-temporel de l'histoire racontée se confond avec le contexte spatio-temporel réel de sorte que leur superposition crée un effet de théâtralisation où le réel semble servir de décor à la fiction tandis que la fiction vient nourrir le réel. Cet effet dramatique est encore renforcé par une confusion entre privé et public. Dans ce séga, ainsi que dans « Roseda » ou « Charlie », ce qui appartient à la sphère intime est exposé à l'ensemble de l'assemblée. Une telle situation, très proche du commérage (*lapalab* en créole mauricien) vient rappeler justement cette expression populaire mauricienne : *Kozé souvan vinn séga*, ce qui signifie littéralement « faire des palabres devient séga », autrement dit : si l'on fait des commérages, cela sera su de tous (Carpooran, 2011 : 9). Il est particulièrement intéressant de constater que, dans l'imaginaire collectif, le ragot est associé au séga.

## Pour quels destinataires ?

- 23 Les ségas de Ti Frère privilégient des situations d'appels et, dans le cas du dialogue, de réponses, par un langage qui s'exprime avant tout à travers l'exhortation. C'est un chant dans lequel se multiplient les impératifs, les ordres et les injonctions<sup>19</sup>. La parole s'exprime au sein d'un contexte railleur, dans le détour et la subversion, le comique et la satire. « Charlie » par exemple, mais aussi les deux ségas présentés plus haut, illustrent bien ces conduites verbales.

### Charlie

Charlie O Charlie

Aret bwar, aret bwar divin banann

To gagn kinz su to al manz enn grog dan to manyer

Sinapa to perdi lavi sa pov fam-la

Dan divin banann tuzur ena bebet sizo

Bebet sizo me mo krwar li a pik to lagorz

Charlie, Charlie, aret bwar divin banann

Fer mwa sote Kedu samdi mo pay

twa na pa kapav

Mo seye Kedu samdi mo pay twa na pa kapav

Les mo monte Kedu samdi mo pay twa napa kapav

Les mo seye (baye) Kedu samdi mo pay twa

### Charlie

Charlie O Charlie

Arrête de boire, arrête de boire le vin banane  
 Tu as gagné quinze sous et tu vas boire ton rhum  
 Tu vas ruiner la vie de cette pauvre femme  
 Dans le vin banane il y a toujours bêtises ciseaux (pincettes oreilles)  
 Bêtises ciseaux vont te piquer la gorge  
 Charlie, Charlie arrête de boire du vin banane  
 Tu me fais crédit Kedu je te paierai samedi, je ne peux pas  
 Je vais essayer Kedu samedi je te paye, je ne peux pas  
 Laisse moi entrer Monsieur Kedu je te paierai samedi, je ne peux pas  
 Laisse moi essayer Kedu samedi je te paierai

- 24 Dans ce *séga* court et composé de plusieurs phrases injonctives, l'énonciateur interpelle Charlie et lui adresse quelques impératifs le sommant d'arrêter la boisson. Il argumente son discours et lui démontre qu'il cause sa perte ainsi que celle de sa femme en dépensant tout son argent. La forme de l'impératif ainsi tournée à l'affirmative exprime clairement l'ordre plutôt que le conseil ou la recommandation. Il s'agit d'une injonction plutôt que d'un conseil, visant alors à proscrire un certain type de comportement pour en exiger un autre.
- 25 Outre l'ordre et l'injonction, d'autres actes de langage plus subtils et moins directs visent le même dessein et peuvent être repérés dans le chant. Ces stratégies contribuent toutes à susciter l'adhésion et la complicité du public en même temps qu'elles ridiculisent et mettent à mal le personnage visé par la critique. L'intention comique se saisit aisément dans « Charlie », elle réside dans la dénonciation moqueuse d'une situation grotesque et pathétique. En effet, l'allusion aux *bebet sizo* qui pourraient piquer la gorge du malheureux s'il se mettait à boire la liqueur vient à coup sûr provoquer le rire chez les participants. Dans ce *séga*, la moquerie contribue à exclure moralement le comportement ciblé. De cette situation, se dessine le schéma typique de l'apologue qui fait suivre au récit une morale.
- 26 Dans les *ségas* de Ti Frère, les paroles sont adressées aux participants par le biais de la mise en scène d'une fiction qui implique l'actualisation de personnages par le ségatiériste-locuteur. Les paroles s'adressent, non pas seulement aux personnages de la fiction, mais également à tout individu présent au moment de la performance. Les personnages mis en scène par le ségatiériste se situent entre le réel et la fiction, leurs traits sont inspirés de situations ayant existé, mais ils ne se réfèrent à aucun individu en particulier. Ils constituent plutôt des destinataires virtuels. Sous ce rapport, chaque membre de l'assemblée devient un destinataire potentiel de cette parole à la fois critique et injonctive. Le mode verbal du *séga* s'apparente ainsi à ce que Brigitte Desrosiers a pu identifier comme un « art de l'interpellation » (2004 : 258) puisque tout individu présent au moment de l'événement constitue un destinataire de la parole injonctive.
- 27 La fiction permet ainsi de créer des sortes de *figures* sous lesquelles sont exemplifiés certains types de comportements prohibés, comme la femme prise en faute ou bien l'alcoolique (qui peut également être incarné par une femme). Les personnages sont si simplifiés qu'ils constituent finalement une sorte de répertoire de stéréotypes facilement identifiables. La femme est une figure souvent associée à la faute dans les paroles de Ti Frère<sup>20</sup>. Les *ségas* « Sa ti fam la », « Roseda », « Angeline » et « Fidelia »<sup>21</sup> par exemple, témoignent de ces figures féminines constamment blâmées parce que leur comportement contredit un certain modèle domestique. « Angeline » montre par exemple une femme qui ne respecte pas ses devoirs d'épouse en cessant de préparer le repas à son mari alors

que « Roseda » met en scène une femme qui préfère s'adonner à la boisson plutôt que de s'occuper de son enfant et de son mari qui revient du travail.

- 28 Ainsi, le recours à un système de communication fictif avec la constitution de figures stéréotypées permet de s'adresser à un public divers tout en évitant la confrontation avec un interlocuteur ciblé qui prendrait uniquement la critique pour lui-même (Desrosiers, 2004). Une telle communication constitue une alternative, un compromis discursif efficace dans cette pratique où la parole, définitivement ambiguë, balance entre le relâchement comique et l'expression coercitive.

## La construction poétique de la créolité

- 29 Chanter la querelle dans le *séga* est synonyme d'une expression morale, pourtant celle-ci ne se réalise pas sans équivoque. La réprimande et l'ordre établi supposent toujours une inversion dans la dérision et la subversion. Des éléments qui tendent à rapprocher le *séga* de Ti Frère du charivari dans sa dimension carnavalesque<sup>22</sup>.
- 30 L'action rituelle du *séga* de Ti Frère opère au moyen d'antagonismes, la morale fonctionne grâce à la faute, le réel nourrit la fiction, le privé devient public, le blâme tient dans la dérision, et vice versa. Il y a en effet une ambiguïté inhérente à la pratique. Le paradoxe tient notamment au fait que des histoires tristes de la vie quotidienne – dans lesquelles se mêlent les sentiments de perte ou d'échec – sont chantées en même temps que s'exerce au cours de la performance le plaisir, l'ivresse et l'étourdissement, à travers la danse, la consommation d'alcool et les rencontres amoureuses<sup>23</sup>. L'allégresse et l'hilarité, occasionnées par le renversement des identités<sup>24</sup> et la moquerie, trouvent pour pendant la crainte et l'inquiétude d'être raillé à son tour. La pratique du *séga* qui excelle dans le chinage domestique est étroitement liée à des enjeux locaux et sociaux.
- 31 Les dialogues performés par Ti Frère sont ainsi une occasion de mettre à bas des comportements – tels que la consommation d'alcool ou l'adultère – de montrer l'échec des attitudes des personnages interpellés, en somme de cristalliser au travers de ces situations le cadre de ce qui est permis et de ce qui est répréhensible. Sous ce rapport, les commentaires sarcastiques et hostiles viennent rappeler des impératifs de conduite et, à terme, ce que les individus *devraient* faire et comment ils *doivent* agir. Le *séga* de Ti Frère constitue en ce sens un rituel collectif qui assure un pouvoir de contrôle informel du social. Dans « Fidelia » par exemple, les membres de l'assemblée assistent véritablement au châtimement symbolique de cette femme adultère – d'ailleurs nommée ironiquement Fidelia –, mais aussi à la mise en garde, au rappel à l'ordre des autres membres de la société quant aux pratiques adultères. Le conjoint semble ici dans son bon droit quand il s'agit de menacer sa femme de la battre, et son comportement à lui ne semble pas du tout poser problème. Les paroles de *séga*, du fait de leur libre expression, fournissent quelques informations sur les mœurs et le cadre de vie d'une partie de la communauté créole, très humble. Les portraits durs et caustiques chantés par Ti Frère sont le témoignage d'une réalité vécue. L'alcoolisme de Roseda et la ruine de Charlie ne sont pas sans cause, ils résultent d'un lot de misères et d'une précarité au quotidien. Les situations relatées dans les paroles de *séga* révèlent, en filigrane, une souffrance et un malaise indéniables, ayant toujours en trame de fond la misère sociale. En effet, dans la micro-société rurale de Quartier Militaire<sup>25</sup> relativement marginalisée des cadres officiels et dans laquelle très peu d'institutions marquantes sont représentées, la pratique du *séga* – comme modalité de contrôle social – se révèle symptomatique d'un malaise.

- 32 Les portraits que met en scène Ti Frère dans ses *ségas* représentent trait pour trait ces images souvent dépeintes par les colons ou voyageurs occidentaux dans leurs écrits. Les caractéristiques des personnages reprennent en effet des définitions héritées de la colonisation esclavagiste<sup>26</sup>. Ces stéréotypes négatifs et humiliants, qui décrivent l'attrait des Créoles pour la boisson, leur incapacité à travailler ou à gérer un foyer, rejaillissent dans les paroles des *ségas* de Ti Frère. Il est intéressant de constater que cette « figure du Créole » s'est perpétuée pour se reconfigurer dans les pratiques discursives.
- 33 Dans les *ségas* de Ti Frère, le stéréotype colonial n'est pas repris tel quel, il est réintégré dans un contexte idéologique différent. Le stéréotype prend corps dans des personnages de fiction – véritables figures grotesques – et dont la caricature permet de désamorcer l'image humiliante. Par là, il s'agit de détourner des définitions exogènes dominantes pour se les approprier en imposant ses propres règles, à savoir, leur réintégration dans une logique autre. Ce processus de retournement du stigmate, qui exhibe ce qui est reproché, agit ainsi contre l'assignation de labels négatifs. Une telle démarche, qui vient briser « le miroir colonial de l'imaginaire » (Wolton, 2006, 255) s'inscrit en ce sens dans une réaction contrehégémonique, et cela dans un geste politique de réappropriation de sa propre image.
- 34 Le *séga* agit ainsi dans l'établissement et le maintien de certaines valeurs, lesquelles viennent renforcer le sentiment d'appartenance entre les membres. À ce titre, la mise en scène de séquences de la vie quotidienne invite à la construction d'un espace de partage et d'un imaginaire commun. Dans les *ségas* de Ti Frère, la construction d'un ethos commun passe surtout par une communication des sentiments tristes. Les histoires de « Charlie » ou « Roseda » qui se noient, à cause de la misère engendrée par le chômage, dans la boisson ou encore celle de « Fidélie », enceinte d'une union illégitime et violemment menacée par son mari alors que celle-ci le supplie d'arrêter, témoignent d'une telle expression poétique. La tristesse, le regret ou la colère des personnages sont intensément exprimés dans les paroles, venant ainsi renforcer l'affection et les liens entre les membres qui assistent et participent au *séga*.

## Conclusion

- 35 Les *ségas* de Ti Frère privilégient une communication chantée dramatisée plutôt qu'une forme de narration qui adresserait, à travers le seul acte de dire, des critiques ou des réprimandes à un interlocuteur ciblé (Desrosiers, 2004). L'interpellation critique et satirique s'effectue de manière indirecte à travers des scènes de fiction qui font intervenir des personnages incarnés par le ségatière-locuteur. Le destinataire des paroles de Ti Frère est ainsi une *figure*, à la fois virtuelle et indéterminée, qui prend corps dans chacun des individus présents lors du *séga*.
- 36 L'idée que le *séga* de Ti Frère constitue une modalité de contrôle social est une hypothèse pour comprendre la mise en scène de la querelle dans cette pratique poétique et musicale dansée. Il apparaît que celle-ci n'agit pas seulement selon des visées normatives et de moralisation des mœurs, elle révèle surtout les traces des expériences traumatiques de la colonisation et de l'esclavage sur la population mauricienne.
- 37 À l'aube de l'Indépendance, qui sera acquise en 1968 dans des circonstances violentes et difficiles, le ségatière Ti Frère se fait l'écho de ce malaise, et cela, à travers l'expression poétique d'une subjectivité, d'un *je* qui se fait la voix de tous.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BORNAND, Sandra, 2010, Chants de douleur des femmes zarma du Niger, in Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca (éds), *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris, Éditions Kimé.
- BOSWELL, Rosabelle, 2006, *Le malaise créole, ethnic identity in Mauritius*, Oxford, New publications of Anthropology.
- CARPOORAN, Arnaud, 2011, *Le créole mauricien de poche*, Paris, Assimil, 2011.
- CHAZAN-GILLIG, Suzanne, RAMHOTA, Pavitrnanand, 2009, *L'hindouisme mauricien dans la mondialisation Cultes populaires indiens et religion savante*, Paris, Institut de Recherche pour le Développement, Khartala et MGI.
- CHILIN, Jérémy, 2009, *Les Créoles dans les villes de l'île Maurice au milieu du vingtième siècle. Conflit ethnique à Port-Louis : les émeutes raciales de l'année 1968*, Université Paris Diderot-Paris 7 [Mémoire de fin de deuxième cycle].
- COYAUD, Maurice, 1980, La transgression des bienséances dans la littérature orale, *Critique*, n° 394, p. 325-332.
- DÉODAT, Caroline, 2010, *Le séga, un chant de transgression. Approche ethnopoétique d'une pratique poético-musicale dansée de l'île Maurice*, Université Paris Diderot-Paris 7 [Mémoire de fin de deuxième cycle].
- DESROSIERS, Brigitte, 2004, Le chant à l'île Rodrigues : rites, rires et sanctions, *Kabaro II*, 2-3, *Diversité et spécificités des musiques traditionnelles de l'océan Indien*, Paris, L'Harmattan.
- DUCROT, Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- ENGLE MERRY, Sally, 1996, Rethinking gossip and scandal, in Daniel B. Klein (ed.), *Reputation: Studies in the Voluntary Enforcement of Good Behavior*, University of Michigan Press, pp. 47-74.
- JAKOBSON, Roman, 1994, *Essai de linguistique générale, les fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), 1981, *Le charivari*, Paris, École des Hautes Études en Sciences sociales et La Haye, Mouton.
- PAIS DE BRITO, Joaquim, 2004, Motifs de tristesse, in Maurice Demeuldre (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, Paris, L'Harmattan, p. 217-222.
- RAUVILLE Hervé (de), 1909, « Artémidor » [chapitre XVI], *L'île de France contemporaine*, Paris, Nouvelle librairie nationale, p. 150-157.
- RICAUD, Claudie, 1993, Le séga, re-création dans les traditions orales, *Notre Librairie*, n° 114, p. 130-133.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine, 2010, *Histoire d'une musique métisse à l'île Maurice, Chutney indien et séga Bollywood*, Paris, Riveneuve éditions.

WOLTON, Dominique, 2006, Des stéréotypes coloniaux aux regards post-coloniaux : l'indispensable évolution des imaginaires, in Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (dir.), *Culture postcoloniale (1961-2006), traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Éditions Autrement.

ZUMTHOR, PAUL, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

### Discographie

*Hommage à Ti Frère*, Paris, Ocora Musique, Radio France, 1991.

## NOTES

1. Dans sa création, le *séga* a mobilisé et s'est approprié divers apports tant africain, qu'europpéen et indien. Le *séga* est donc à penser comme le résultat d'un processus de création dynamique. Un processus qui continue d'opérer aujourd'hui, comme en témoigne « le *séga* Bollywood ».
2. Les esclaves déportés sur la colonie viennent principalement de Madagascar et d'Afrique de l'est, et de façon minoritaire, de l'Inde.
3. Dans leur ouvrage *L'hindouisme mauricien dans la mondialisation*, Suzanne Chazan-Gillig et Pavitrnanand Ramhota précisent en effet que « la religion et les différences culturelles d'origine ont été les facteurs principaux des différenciations sociales » à l'île Maurice (2009, 12).
4. "In Mauritius, however, everyone who is not of pure French, British, Indian or Chinese blood comes under the term Creole, although these people are divided into two groups with separate identities: the coloured communities of mixed European-African-Indian descent. The community of African origin whose descendants gained their freedom when slavery are abolished" (Mannick cité par Chilin, 2009, 11).
5. La situation des Créoles s'explique en grande partie par près de trois siècles de colonisation qui affecta très profondément cette population. Au xx<sup>e</sup> siècle, la communauté créole se distingue en deux catégories sociales. La première constitue une élite dite « de couleur » au sein de la société mauricienne, elle se situe principalement dans les zones urbaines comme Curepipe, Rose-Hill, Beau-Bassin et la capitale Port-Louis. La seconde désigne une catégorie de population nommée les « Ti Créoles ». Ce groupe reste relativement à l'écart des centres urbains et se situe dans les zones rurales côtières et les plateaux, où ses membres exercent des emplois précaires comme dockers, coupeurs de cannes, artisans ou encore commis (Chilin, 2009).
6. Jean Alphonse Ravaton, surnommé Ti Frère, est né en 1900 à Quartier Militaire.
7. Cette manifestation appelée la « Nuit du séga » est organisée par l'Office du tourisme le 24 octobre 1964. Elle se tient au pied de la montagne du Morne, à Rivière Noire – région historiquement symbolique, où s'installèrent autrefois des esclaves « marrons », puis d'autres, nouvellement libres. La « Nuit du séga », en tant que première représentation officielle, correspond au moment historique où cette pratique, autrefois marginalisée, devient en quelque sorte affaire publique. Par la suite, le *séga* va suivre un mouvement de centralisation, quittant partiellement les milieux ruraux et les côtes pour les centres urbains.
8. Véritable emblème de cette pratique à partir des années 1965, Ti Frère est souvent désigné dans les médias comme « le Père du séga ».
9. Les situations de la vie quotidienne servent à inspirer le ségatiér qui les utilise pour construire les histoires qu'il chante dans ses *ségas*. Ainsi, il reprend certains prénoms d'individus de son entourage. Papitou était par exemple un membre de sa famille. Il utilise aussi des scènes dont il a été témoin comme point de départ à la fiction, un dialogue auquel il a assisté dans un bateau est ainsi repris dans le séga « Charlie » (Déodat, 2010, 28). Dans les *ségas* de Ti Frère, le réel sert de support à la fiction, et inversement.



10. À l'instar de Paul Zumthor, je prends le terme de « performance » dans son acception anglo-saxonne. Zumthor définit la performance comme une « action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances se trouvent concrètement confrontés, indiscutables » (1983, 32).
11. Les instruments du séga de Ti Frère sont la ravane (tambour plat à peau de chèvre), la maravane (caisse plate de forme rectangulaire enfermant des pois), le triangle et l'accordéon diatonique.
12. « Il [le séga-laé] a en général une structure tri-partite. La première partie est le plus souvent instrumentale, avec les ravanes en premier plan. Pendant cette partie, les ravaniers jouent des cellules rythmiques qui alternent entre celles caractéristiques de l'attente et de l'appel au chanteur. (...) La deuxième partie commence dès que le chanteur accepte cet appel instrumental et y répond à travers le chant. Cette partie est la plus importante textuellement, car c'est à ce moment que l'histoire de la chanson nous sera révélée. (...) Dans la troisième partie, que beaucoup de musiciens appellent la roulade, le chanteur entrecoupe le texte, déjà utilisé dans la partie précédente, de monosyllabes, « ééla- é-la-é », et de manière générale, il n'y a pas de nouveauté textuelle présentée dans cette partie. En fait, cette dernière partie appartient surtout aux danseurs qui, jusque-là, étaient présents, mais auditeurs uniquement. » (Ricaud, 1993, 130).
13. Le final correspond à la dernière figure exécutée dans le quadrille. Le séga final privilégie l'utilisation de l'accordéon alors que le séga-laé n'en fait pas usage dans ses compositions, mais adopte davantage le triangle. Le séga final constitue, par la fonction plus harmonique de l'accordéon, une forme plus mélodique, alors que le séga-laé semble plus rythmique du fait de l'utilisation d'instruments à percussion : le triangle et la maravane (idiophones) et la ravane (membranophone).
14. Notons que dans le créole mauricien, les sons [z] et [s] se substituent aux sons [ch] et [j]. On dira par exemple « zenes » en créole mauricien plutôt que « jeunesse » en français. Cette particularité linguistique confère ainsi au créole mauricien des qualités sonores plus sifflantes.
15. "In these dances, the top part of the body stays relatively immobile while the hips moves." (Boswell, 2006, 61).
16. Le corps doit être conçu « comme un objet et une réalité physique et sociale » (Pais de Brito, 2004, 218) permettant de penser les aspects esthétiques et musicaux de cette pratique. Il porte en lui les stigmates de la pauvreté et de l'exclusion, les imperfections causées par l'alcool et la mauvaise dentition, qui s'impriment dans les manières de chanter et de danser. Le corps subit encore l'effet de la censure puisque la gestuelle de la danse du séga, jugée obscène, était rejetée par les représentants de l'Église.
17. « Le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes » (Ducrot, 1984, 205).
18. Voir les transcriptions de ces ségas ici même.
19. Nous avons défini que la fonction prédominante du message du séga était la fonction conative. Orientée vers le destinataire, elle « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif » (Jakobson, 1994, 216).
20. Les stéréotypes qui se dessinent dans les paroles de Ti Frère s'apparentent à des stéréotypes négatifs, sociaux ou de genre : la figure du créole et la femme fautive. Voir plus bas : « La construction poétique de la créolité ».
21. Les ségas « Sa ti fam la » et « Angeline » sont accessibles sur le CD *Hommage à Ti Frère* (1991) ainsi que les transcriptions des paroles (Déodat, 2010).
22. Le séga s'apparente au charivari à bien des égards : dans la ritualisation des pratiques discursives, dans les processus d'inversion et dans les intentions de moralisation des mœurs (domestiques et sexuelles). Dans les ségas de Ti Frère, la morale et la faute agissent dans une réversibilité constante, car à tout moment, la faute est susceptible de rejoindre la norme pour mettre en marge un certain type de comportement.

23. Dans les *ségas* de Ti Frère, les antagonismes sont provisoires. Chacun tient son rôle durant l'action rituelle, mais le personnage tend à s'évanouir, au-delà de la fiction. En effet, le *séga* se déroulait dans une ambiance particulièrement échauffée, surtout du fait de la consommation d'alcool.

24. Le ségater Ti Frère opère des changements de rôles parfois de manière consécutive dans un même *séga*. Dans le *séga* « Fidelia », le renversement des identités implique une inversion de genre et de statut, puisque Ti Frère incarne successivement Fidelia puis son mari.

25. La localité de Quartier-Militaire se caractérise par sa ruralité et par sa mixité ethnique. Elle comprend une majorité d'Indo-mauriciens et une minorité de Créoles.

26. « Le travail quotidien était pour eux [les esclaves] une salubre habitude qu'ont perdue, hélas leurs descendants. (...) Quel usage le noir a-t-il fait de cette liberté ? Le premier soin des esclaves libérés a été d'abandonner complètement la culture de la terre, comme indigne de leur nouvelle condition. (...) Artémidor, ne voulant plus être laboureur, s'est fait une spécialité des métiers manuels il est charpentier, maçon, cordonnier, tailleur, etc. (...) il n'a ni l'activité ni l'intelligence de l'Indien et s'est créé des besoins en disproportion avec sa position (...) la vanité leur fit tant donner au luxe et la paresse au chômage, qu'aujourd'hui, après trois générations à peine, ils ne possèdent plus que deux petites cases entourées d'un carré de terre insignifiant (...) C'est, hélas l'histoire de la plupart de ces familles d'anciens esclaves. » (de Rauville, 1909, 154-157).

## RÉSUMÉS

Ti Frère, figure désormais emblématique du *séga* mauricien du XX<sup>e</sup> siècle, chante le quotidien et la vie des Créoles à travers des séquences de querelle. Dans les paroles, chantées par le ségater, la critique et les commentaires hostiles sont dirigés à l'égard des participants à travers une mise en scène de fiction. Les personnages s'interpellent sur des faits du quotidien, qui vont de la conquête amoureuse à la dispute conjugale, de la misère du chômage à celle de l'alcoolisme. Suivant une approche ethnopœtique et une analyse anthropologique de la poésie, nous démontrons dans cet article que le *séga* constitue une modalité de contrôle social. Les paroles de *séga*, prises dans un système de communication polyphonique viennent dicter de manière indirecte des règles de bonne conduite à l'ensemble de la communauté présente lors du rituel.

A major figure in the 20th century Mauritian *sega*, Ti Frère evokes the everyday life of Creoles through quarrel sequences. In the lyrics, sung by the speaker, criticisms and admonitions are directed to the audience's members through the use of *mise-en-scène*. Characters shout at one another about the details of everyday life, ranging from love conquest to relationship problems, from unemployment misery to alcoholism and violence. Using an ethnopœtical approach and an anthropological analysis of poetry, we demonstrate in this article that Ti Frère's *segas* establish a modality of social control within the Creole group. *Segas'* lyrics, when considered in a polyphonic communication system, turn out to be an indirect way to dictate rules of good behavior to the members of the society.

## INDEX

**Thèmes** : anthropologie (Océanie), ethnopoétique

**Mots-clés** : Séga, communication indirecte, malaise créole

**Keywords** : Segá, Mauritius, Ethnopoetic, Indirect Communication, Creole Predicament, Anthropology

**Index géographique** : Maurice (île)